



ILCEA

Revue de l'Institut des langues et cultures
d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie

21 | 2015

**Discours politique et culturel dans la Russie
contemporaine**

Les Aventures d'Alice au pays des Soviets : les textes de Vladimir Vyssotski

Alice's Adventures in the Land of the Soviets: The Texts of Vladimir Vysotsky

Katia Goloubinova-Cennet



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/3069>

DOI : 10.4000/ilcea.3069

ISSN : 2101-0609

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

ISBN : 978-2-84310-294-3

ISSN : 1639-6073

Référence électronique

Katia Goloubinova-Cennet, « Les Aventures d'Alice au pays des Soviets : les textes de Vladimir Vyssotski », *ILCEA* [En ligne], 21 | 2015, mis en ligne le 01 février 2015, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ilcea/3069> ; DOI : 10.4000/ilcea.3069

Ce document a été généré automatiquement le 30 avril 2019.

© ILCEA

Les Aventures d'Alice au pays des Soviets : les textes de Vladimir Vyssotski

Alice's Adventures in the Land of the Soviets: The Texts of Vladimir Vyssotski

Katia Goloubinova-Cennet

- 1 Le « disco-spectacle » *Alice aux pays des merveilles* [АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС] paraît en 1976 dans la maison de disque « Mélodie » [МЕЛОДИЯ], avec des textes et une musique de Vladimir Vyssotski. Le conte musical connaît un succès extraordinaire auprès du public soviétique pendant près de 20 ans. Cette attention s'estompera progressivement dans les années 1990, époque noire du marché littéraire, où le spectacle musical subit le sort de bien d'autres textes passés aux oubliettes. Toutefois, il semble aujourd'hui regagner un public et connaît un succès stable, dont est témoin la récente réédition de 2005¹.
- 2 Quelques mots sur l'histoire de la création de cet album qui dut une grande partie de son succès à la participation de Vladimir Vyssotski, qui consacra trois ans de sa vie à ce projet collectif. Le metteur en scène et scénariste Oleg Guerassimov, qui chérissait ce projet depuis des années, invita Vladimir Vyssotski à écrire les chansons pour son spectacle. Inviter le poète le plus admiré, le plus populaire du mouvement underground soviétique, mais surtout tout à fait étranger au monde de l'enfance, était tout d'abord un geste d'engagement et un risque important :

СТРАНА НАША В СЕМИДЕСЯТЫЕ ГОДЫ БЫЛА НЕСКОЛЬКО ИНОЙ. ЕСЛИ ГОВОРИТЬ ОТКРОВЕННО, ТО ВОЛОДЯ БЫЛ АВТОРОМ, СОБСТВЕННО ГОВОРЯ, НЕЛЕГАЛЬНЫМ. ОН БЫЛ ИЗВЕСТЕН ШИРОКО, ОН СУЩЕСТВОВАЛ И ЗВУЧАЛ ПО ВСЕЙ СТРАНЕ В МИЛЛИОНАХ ЗАПИСЕЙ, НО ОФИЦИАЛЬНО ОН НЕ СУЩЕСТВОВАЛ. ИДЕЯ ПРИГЛАСИТЬ ИМЕННО ЕГО НА ЭТУ РАБОТУ ПРИШЛА МНЕ В ГОЛОВУ НЕ ТОЛЬКО ПО ТВОРЧЕСКИМ СООБРАЖЕНИЯМ, НО И ИЗ ЖЕЛАНИЯ ЛЕГАЛИЗОВАТЬ ЕГО КАК АВТОРА... ОН ПРЕКРАСНО ЭТО ПОНИМАЛ И ПРИДАВАЛ ЭТОЙ РАБОТЕ ОСОБОЕ ЗНАЧЕНИЕ. ХОТЯ ПОНАЧАЛУ БЫЛО ДОВОЛЬНО СЛОЖНО². (ЦЫБУЛЬСКИЙ, 2012, note 2)
- 3 Toutefois, pour passionnante qu'elle soit, nous n'aborderons que très brièvement l'histoire de la création de cet album et du travail de Vyssotski, mais plutôt le phénomène

« textuel », si on peut lui accorder ce qualificatif, de cet album. En effet, la littérature russe — et celle de jeunesse particulièrement — compte plusieurs exemples d'« emprunts » de sujets étrangers et de leur adaptation littéraire. Les lecteurs russes connaissent tous l'histoire de Pinocchio, alias Bouratino, le pays d'Oz devenu celui de la Cité d'émeraude, tout aussi bien que nous connaissons le très aimé Vinni Pukh qui n'a plus grand chose en commun avec son original britannique et encore moins avec celui de Disney. Tout comme ces nombreuses adaptations littéraires, le disco-spectacle concurrence honorablement sa source, le texte de Lewis Carroll, dont il apparaît comme une adaptation, en grande partie grâce aux interpolations des textes de Vyssotski.

- 4 Ici se profile le premier aspect du second degré : une adaptation, certainement, mais quel est son objet ? En effet, il est difficile d'accorder à ce texte la même valeur adaptative que celle de la traduction-adaptation de *Winnie the Pooh* par Boris Запхoder qui, lui, présente à ses lecteurs une *traduction* adaptée.
- 5 Tout d'abord, il y a eu un scénario signé par Oleg Guerassimov qui est *de facto* une adaptation — celle du texte de Carroll premièrement, mais elle ne s'y rattache pas directement, car il ne s'agit pas ici de traduction. En effet, sur la couverture figure l'indication « ПЕРЕВОД Н. ДЕМОУРОВОЙ ». Curieusement, le texte de Nina Demourova, spécialiste et traductrice de Lewis Carroll, est généralement considéré comme la traduction de référence, alors qu'ici elle est perçue comme un palimpseste, littéralement un « inter-texte », c'est-à-dire un texte intermédiaire entre celui de Carroll et l'adaptation scénique. Il s'agit ici en fait d'une paraphrase de la traduction de Demourova utilisée en tant qu'équivalent littéral russe du texte de Carroll, où la traduction perd définitivement son statut adaptatif pour devenir un texte à adapter. D'ailleurs, Vyssotski, lui a beaucoup de difficultés à déchiffrer le texte de Carroll, à pénétrer son monde imaginaire par la voie de la traduction :

[...] РАБОТА НАД ПЛАСТИНКОЙ ТЯНЕТСЯ УЖЕ 2,5 ГОДА, А МУЗА НИКАК ПО-НАСТОЯЩЕМУ НЕ ПОСЕТИТ. КОГДА ОЛЕГ ГЕРАСИМОВ ПОЗВАЛ ЕГО ПИСАТЬ ПЕСНИ ДЛЯ ЭТОЙ СКАЗКИ, ОН СОГЛАСИЛСЯ, ЧТО НАЗЫВАЕТСЯ, НЕ ГЛЯДЯ, ПРОЧИТАВ ЖЕ СКАЗКУ, РЕШИЛ ОТКАЗАТЬСЯ: ТАМ КАКИЕ-ТО ВТОРЫЕ, ТРЕТЬИ СМЫСЛЫ — КАК ГОВОРЯТ СОВЕТСКИЕ ЦЕНЗОРЫ — «НЕКОНТРОЛИРУЕМЫЙ ПОДТЕКСТ». СКВОЗЬ ПЕРЕВОД В ГЛУБИНУ НЕ ПРОДЕРЕШЬСЯ — НАДО ПОНИМАТЬ ЯЗЫК ОРИГИНАЛА, А ЕЩЁ ЛУЧШЕ — РОДИТЬСЯ АНГЛИЧАНИНОМ. НО ГЕРАСИМОВ ВСЁ ЖЕ УГОВОРИЛ ЕГО, К ТОМУ ЖЕ МАРИНА КОГДА-ТО ИГРАЛА АЛИСУ ВО ФРАНЦУЗСКОЙ РАДИОПОСТАНОВКЕ. ДО СИХ ПОР НЕТ, ОДНАКО, УВЕРЕННОСТИ, ЧТО ПОЛУЧИТСЯ. (НОВИКОВ, 2002)

- 6 Vyssotski est très préoccupé par la présence de ce « sous-texte incontrôlable », de ce *deuxième sens* qui deviendra finalement le véritable objet de la réécriture du texte de Carroll. En réalité, la traduction de Demourova se trouve entièrement paraphrasée, il ne reste au final quasiment aucune correspondance pragmatique entre les deux textes. On ignore malheureusement tout sur la participation de la traductrice à ce projet, de même que sa réaction à la parution du disque. En ce qui concerne Vyssotski, son inquiétude face à l'inaccessibilité du texte original qui avait subi au préalable une transfiguration toujours imparfaite, cette fameuse trahison nécessaire à la traduction de qualité, est tout à fait légitime. Ce qui est beaucoup plus curieux et à la fois symptomatique du processus littéraire russe, c'est le fait qu'on ait invité Vladimir Vyssotski à écrire des textes pour *Alice*. C'est ainsi que les poèmes et les chansons de Carroll (dans la traduction de Marchak, Orlovskaja et Sedakova) furent remplacés par les chansons de Vyssotski qui écrit en tout 27 textes, dont 25 feront partie du spectacle. En réalité, nous ne pouvons pas parler de remplacement, car dans la plupart des cas, il n'existe aucune correspondance entre les

deux corpus (en ce qui concerne la disposition matérielle des poèmes). La proportion entre le nombre de textes de Vyssotski et ceux de Carroll (soit 27 contre 14), n'est pas vraiment importante en tant que telle, car elle obéit surtout à la logique du montage du spectacle musical. Ce qui est bien plus intéressant, c'est le fait d'avoir éliminé des textes traduits d'une qualité indiscutable pour les remplacer par d'autres textes qui n'ont plus rien à voir avec l'original : du point de vue pragmatique, il n'y avait aucune raison à cela si ce n'est cette nécessité de « pénétrer dans les profondeurs » du texte original qu'évoque Vyssotski. Quant au traitement si frivole du texte d'auteur, il rejoint les modalités du processus littéraire russe, d'autant plus visible dans la littérature de jeunesse, de réadaptation ou d'emprunt de sujets et de personnages étrangers dont le côté juridique pose aujourd'hui un problème de taille.

- 7 En effet, la conscience de la paternité d'une œuvre créée est contrée, dans la Russie ancienne, par toute sorte de mécanismes : l'anonymat de l'art et de la culture orthodoxe, l'écriture peu développée, le développement tardif de la littérature. Les mécanismes de transmission orale de la culture populaire russe, longtemps affranchie de la notion de paternité, perdurent au-delà de l'apparition de la conscience de l'auteur, où la littérature, œuvre signée, est formulée à l'intérieur de la psyché collective libre de contraintes formelles telles que les droits d'auteur. Dans le cas d'Alice, nous avons un cas de figure où un texte littéraire est traité à la manière d'un mythe, tout au moins d'un mythe littéraire, qui se prête volontiers à l'interprétation nécessaire pour son évolution.
- 8 En même temps, le disque signé par Oleg Guerassimov porte aujourd'hui encore la signature de Vladimir Vyssotski qu'on érige au même rang que l'auteur initial, et non pas le scénariste, et dont la paternité s'étend au-delà de ses textes et de ses chansons. En effet, les témoignages des comédiens qui participent à l'enregistrement du disque, placent d'une manière unanime Vyssotski à la tête de ce projet. Natalia Nazarova, qui jouait le rôle d'Alice dans le spectacle, dit ceci : « Я ДОЛЖНА БЫЛА ОЗВУЧИВАТЬ КОРОЛЕВУ. РОЛЬ ЭПИЗОДИЧЕСКАЯ, НО КАКАЯ РАЗНИЦА — ВЕДЬ ЭТО РОЛЬ В СПЕКТАКЛЕ ВОЛОДИ ВЫСОЦКОГО! » (ЦЫБУЛЬСКИЙ, 2012, note 16) Du côté de Vyssotski, l'implication dans le projet était toute aussi importante, puisqu'il lui consacre trois années de sa vie.
- 9 Nous avons affirmé que tout le texte du conte musical est conçu comme un commentaire, une relecture du texte original. Toutefois, les premiers mots du spectacle nous renvoient directement au conte traditionnel, non littéraire, avec ses formulations traditionnelles (« il était une fois »), au mythe d'Alice plus qu'à l'Alice de Carroll. Aux côtés de la fillette, on retrouve un narrateur qui se positionne en tant que tel dès les premières phrases (signées par Vyssotski) :

МНОГО НЕЯСНОГО В СТРАННОЙ СТРАНЕ,
 МОЖНО ЗАПУТАТЬСЯ И ЗАБЛУДИТЬСЯ,
 ДАЖЕ МУРАШКИ БЕГУТ ПО СПИНЕ,
 ЕСЛИ ПРЕДСТАВИТЬ, ЧТО МОЖЕТ СЛУЧИТЬСЯ.
 ВДРУГ БУДЕТ ПРОПАСТЬ И НУЖЕН ПРЫЖОК,
 СТРУСИШЬ ЛИ СРАЗУ? ПРЫГНЕШЬ ЛИ СМЕЛО?
 А? Э... ТАК-ТО, ДРУЖОК,
 В ЭТОМ-ТО ВСЕ И ДЕЛО.
 ЖИЛ ДА БЫЛ ТАКОЙ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫЙ ПИСАТЕЛЬ ЛЬЮИС КЭРОЛЛ. СТОП! УЖЕ НАЧАЛАСЬ
 ПУТАНИЦА. ТЫ ПРИВЫКАЙ, ДРУЖОК. ПУТАНИЦЫ ЗДЕСЬ БУДЕТ ПРЕДОСТАТОЧНО. А КАКАЯ
 ЖЕ НАСТОЯЩАЯ СКАЗКА, НАСТОЯЩАЯ ИНТЕРЕСНАЯ ИГРА БЫВАЕТ БЕЗ ПУТАНИЦЫ?
 [...] ТАК ЧТО ЖЕ ОСТАЕТСЯ, КОГДА СЪЕДЕНА БАНКА ВАРЕНЬЯ? ЧТО ОСТАНЕТСЯ, КОГДА
 СПЕТА ПЕСНЯ? ОТ ЛЬЮИСА КЭРОЛЛА ОСТАЛАСЬ ЕГО УЛЫБКА. КТО ЭТО УЛЫБАЕТСЯ? САМ

ЛЬЮИС КЭРОЛЛ? А МОЖЕТ БЫТЬ, ЧЕШИРСКИЙ КОТ, ПЕРСОНАЖ НАШЕЙ СКАЗКИ? ДОСЛУШАЙ
ДО КОНЦА, И ЕСЛИ ТЫ БУДЕШЬ ВНИМАТЕЛЕН, А ПОТОМ ЕЩЕ ЧУТОЧКУ ПОДУМАЕШЬ,
ОБЯЗАТЕЛЬНО ПОЙМЕШЬ³.

- 10 Aussitôt est introduite dans la narration la notion de « confusion » [*« putanica »*]. Le même principe pouchkinien de contradictions intentionnelles, explicites, qui structurent le canevas narratif (Lotman les appelle « principe de contradictions » [*« princip protivorečij »*]), fonctionne ici comme un moyen de conversation avec le lecteur-enfant à travers le procédé de prédilection de celui-ci, le jeu. On peut détecter ici les mécanismes du dialogue métatextuel avec le lecteur, le système de la voix de l'autre [*« čužaja reč' »*], qui fonctionne ici à tous les niveaux de perception. Le narrateur invite le lecteur à prendre une part active à l'aventure d'Alice, à sauter dans le terrier du lapin, alors que lui-même emprunte tantôt le masque de Dodo (on sait que Carroll affectionne particulièrement ce personnage), « un dronte fossile qui n'existe plus du tout » [*« iskopaemyj dront — takoj, kakogo i net uže vovse »*], tantôt celui des autres personnages de Carroll, du Chat de Cheshire, du Chapelier fou, de la Chenille bleue, etc. Toutefois, lorsque l'impertinente fillette menace d'exploser les frontières de l'imaginaire, la Chenille bleue emprunte la voix du narrateur Dodo : « la voix de mon cher Dodo » [*« dodošnym golosom »*], celle de Vyssotski en vérité. Mais la démystification, la tombée des masques se produira plus tard. Pour le moment, on nous indique seulement la présence constante du narrateur dans l'intrigue du conte :

НУ И ПОСЛЕДНЕЕ: ХОЧЕТСЯ МНЕ,
ЧТОБЫ ВСЕГДА МЕНЯ ВЫ УЗНАВАЛИ, —
БУДУ Я ПТИЦЕЙ В ВОЛШЕБНОЙ СТРАНЕ,
ПТИЦА ДОДО — МЕНЯ ДЕТИ ПРОЗВАЛИ.
ДАЖЕ АЛИСЕ МОЕЙ НЕВДОМЕК,
КАК УПАКУЮСЬ Я В ПТИЧЬЕ ТЕЛО,
А? Э-Э! ТАК-ТО, ДРУЖОК,
В ЭТОМ-ТО ВСЕ И ДЕЛО.

- 11 Ainsi, l'objet de la conversation avec Alice est métatextuel. D'ailleurs, le narrateur se positionne constamment à l'extérieur de l'intrigue, et rompt sans cesse l'illusion : « ЭТО ТЕБЕ СКАЗКА СНИТСЯ, А Я ТЕБЕ ЕЕ РАССКАЗЫВАЮ », « ВСЕ МЫ ТУТ НЕ В СВОЕМ УМЕ », « НАС ВСЕХ ТУТ ПИСАТЕЛИ СЛОВАМИ РАССКАЗАЛИ », etc. Et la fameuse question sans réponse qui est posée ici à la fillette au même moment qu'à nous, auditeurs, est celle de savoir ce qui reste du conte après qu'on l'a raconté : « ЧТО ОСТАЕТСЯ ОТ СКАЗКИ ПОТОМ, ПОСЛЕ ТОГО, КАК ЕЕ РАССКАЗАЛИ? »
- 12 Vladimir Vyssotski, à qui l'enregistrement du disque promet enfin une reconnaissance « officielle », est parfaitement conscient des enjeux de ce projet et prend l'enregistrement très au sérieux. La voix du poète tisse, à l'intérieur et autour du texte de Carroll, des liens intimes avec ses interlocuteurs, les enfants et, bien évidemment, leurs parents. Les textes de Vyssotski occupent une place prépondérante dans le spectacle, et la voix de Vsevolod Abdoulov, un de ses amis proches, qui accueille les spectateurs, ne masque pas plus le style et les intonations uniques de Vyssotski que les arrangements de Gevorgjan, bien qu'excellents, ne dissimulent sa musique. Bien que refusant de chanter toutes ses chansons dans le spectacle, Vyssotski ne peut s'empêcher de faire résonner sa voix en choisissant avec soin les moments de son apparition, là où la voix du narrateur-Vyssotski « se trahit ». C'est là que sont introduits ses thèmes de prédilection. Ayant conscience de travailler pour la première fois pour un public jusqu'alors inconnu, les enfants, Vyssotski ne peut s'empêcher de parler aux spectateurs des thèmes chers à son cœur. S'adressant

aux enfants, il ne pouvait ignorer ses premiers interlocuteurs, les adultes, dont la réception est encodée et établie à travers le dialogue antérieur au spectacle. La première version du préambule fut probablement considérée par Vyssotski, méfiant, comme trop osée, car elle ne fera pas partie de la version finale du spectacle, mais elle est toutefois connue de ses admirateurs grâce à ses concerts :

*И СНА ТАМ НЕТ — ВСЕ НАЯВУ, И НЕТ ПУТИ НАЗАД.
НЕ ИСПУГАЛИСЬ? НУ, ТОГДА МНЕ С ВАМИ ПО ПУТИ!
А НУ-КА, СОСЧИТАЙТЕ ДО ПЯТИ!
У НАС ДАВНО СГУСТИЛАСЬ МГЛА — В СТРАНЕ ЧУДЕС СВЕТА.
ВСЕ ВИДНО ЯСНО, НО НЕ ЗАБЛУДИТЕСЬ!
ТАМ ПОРОВНУ ДОБРА И ЗЛА, НО ДОБРОЕ СИЛЬНЕЙ —
ВЫ САМИ УБЕДИТЕСЬ.*

- 13 Dans les conditions extrêmement précaires de son existence de poète, Vyssotski ne pouvait envisager sérieusement d'introduire de telles strophes dans un spectacle destiné aux enfants. Toutefois, il les écrit dans l'espoir de faire parvenir le message à son public de prédilection, les adultes, les parents, qui eux, n'ont pas de mal à décoder le tableau. Le pays des merveilles devient un lieu de rencontre, puisqu'« on y voit plus clair » ; toutefois, l'avertissement est là : « ne vous égarez pas ».
- 14 La littérature de jeunesse en URSS forme un espace unique dans son contexte historique, celui du refuge pour un mouvement souterrain, contestataire du régime officiel, le fameux underground soviétique. Un nombre d'écrivains « se retirent » dans la littérature de jeunesse pour fuir l'œil vigilant de la censure, pour « instruire » autrement les jeunes générations, pour retrouver, à l'intérieur du monde de l'enfant, cet incertain espace de la liberté. Dans cette configuration idéologique, la question du double destinataire de la littérature de jeunesse acquiert tout son sens. À qui s'adresse véritablement cette littérature-là ? Vyssotski travaillant à un projet décisif pour son destin de poète-barde, est parfaitement conscient de ce double enjeu de son œuvre. Toutefois, le processus complexe de réception de l'œuvre déclenche les mécanismes interprétatifs qui déconstruisent aussitôt le « sous-texte » en lui octroyant une valeur de second degré « secondaire » :

АЛИСУ С УДОВОЛЬСТВИЕМ СЛУШАЛИ ДЕТИ И ВЗРОСЛЫЕ; КАЖДЫЙ НАХОДИЛ В НЕЙ ЧТО-ТО СВОЕ. ВЗРОСЛЫЕ МГНОВЕННО РАСТАЩИЛИ ДИСК НА ЦИТАТЫ, СООТНОСЯ С РЕАЛИЯМИ ДАЖЕ ТЕ ФРАГМЕНТЫ, КОТОРЫЕ, КАЗАЛОСЬ БЫ, НЕ ИМЕЛИ К СОВЕТСКОЙ РЕАЛЬНОСТИ НИКАКОГО ОТНОШЕНИЯ — ТАК, НАПРИМЕР, «ПЕСНЯ О ПЛАНАХ» ВОСПРИНИМАЛАСЬ ЕДКОЙ КАРИКАТУРОЙ НА ПЛАНОВУЮ ЭКОНОМИКУ! (ЛИПАТОВ, 2002)

- 15 De la même manière, Vyssotski fait introduire dans le texte de nombreux renvois à la réalité russe, voire soviétique : Pierre le Grand se fraye un chemin à coup de hache, « ЗАСТОЛЬЕ ОКАЗЫВАЕТСЯ ЗАСТОЙНЫМ », et les personnages ne jouent plus au croquet [« КРОКЕТ »], mais au « crockey royal » [« КОРОЛЕВСКИЙ КРОХЕЙ »], qui renvoie au jeu de hockey, sport préféré des Russes, mais surtout celui de Leonid Brejnev qu'on soignait même avec des matchs de hockey (on ne peut qu'imaginer à quoi ressemblaient les matchs auxquels assistait le chef d'État !) :

*КОРОЛЬ, ЧТО ТЫЩУ ЛЕТ НАЗАД НАД НАМИ ПРАВИЛ,
ПРИВИЛ СТРАНЕ ЛИХОЙ АЗАРТ ИГРЫ БЕЗ ПРАВИЛ, —
ИГРАТЬ ЗАСТАВИЛ ВСЕХ ГРАФЕЙ И ГЕРЦОГЕЙ,
ВАЛЬТЕЙ И ДАМОВ В ПОТРАСАЮЩИЙ КРОХЕЙ.*

L'emploi erroné de substantifs d'origine étrangère tels que « ГРАФ », « ГЕРЦОГ », « ВАЛЕТ », « ДАМА » (comte, prince, valet, dame) renvoie au langage infantile et relève d'un jeu

ludique où les mots « bondissent » et « cabriolent » aux côtés des personnages. Toutefois, cette scène aux accents burlesques entre en dissonance avec le rythme scandé de la chanson du « jeu sans règles » faisant écho aux interpolations des chansons que Vyssotski chante lui-même. La voix du barde clandestin saisit les spectateurs et tranche violemment avec l'ambiance feutrée et mélodieuse du conte.

МЫ БРАВО И ПЛОТНО СОМКНУЛИ РЯДЫ,
КАК ПУЛИ В ОБОЙМЕ, КАК КАРТЫ В КОЛОДЕ:
КОРОЛЬ СРЕДИ НАС, МЫ ГОРДЫ,
МЫ ШЕСТВУЕМ ГОРДО ПРИ НАШЕМ НАРОДЕ.
ПАДАЙТЕ ЛИЦАМИ ВНИЗ, ВНИЗ, —
ВАМ ЭТО ПРАВО ДАНО,
ПРЕД КОРОЛЕМ ПАДАЙТЕ НИЦ
В СЛЯКОТЬ И ГРЯЗЬ — ВСЕ РАВНО!
НЕТ-НЕТ У НАРОДА НЕ ТРУДНАЯ РОЛЬ:
УПАСТЬ НА КОЛЕНИ — КАКАЯ ПРОБЛЕМА! —
ЗА ВСЕ ОТВЕЧАЕТ КОРОЛЬ,
А КОЛЬ НЕ КОРОЛЬ, ТО ТОГДА — КОРОЛЕВА!

- 16 Une telle manipulation de la source textuelle révèle le passage de l'œuvre de Carroll vers le statut de mythe. Le sujet des mythes est perçu comme un canevas, une structure archétypique sujette à réinterprétation. La valeur initiale de l'œuvre de Carroll est préservée dans le spectacle, mais surinvestie par un discours extratextuel qui fragilise les frontières fictionnelles du conte (à la manière d'Alice qui fait littéralement « exploser » les frontières de son rêve, la voix de Vyssotski interrompt le canevas narratif). En revenant à la question de la réception textuelle et du double destinataire du conte, nous ne pouvons éviter la question de l'homme. Le Vyssotski-auteur refuse d'interpréter ses chansons dans le spectacle et veut se contenter de ce modeste rôle, il ne chantera finalement que quelques chansons (dont le choix est toutefois décisif). Le barde Vyssotski, lui, impose, trace au fil rouge, à travers les textes interprétés, la voie de la lecture. Nous, « les antipodes », s'adresse-t-il à ses contemporains par cet intime « nous » divisant ainsi les lecteurs en deux partis opposés :

МЫ АНТИПОДЫ, МЫ ЗДЕСЬ ЖИВЕМ,
У НАС ЗДЕСЬ АНТИ АНТИ АНТИ ОРДИНАТЫ,
СТОИМ НА ПЯТКАХ ТВЕРДО МЫ И НА СВОЕМ,
И КТО НЕ С НАМИ, ТЕ АНТИПЯТЫ!

- 17 Le concept d'antinomie fait partie intégrante de la mentalité soviétique, où la société est constamment scindée en deux fractions antagonistes : opposition extérieure (les Soviétiques et les anti-Soviétiques) et opposition intérieure (les « sympathisants » et les « résistants »). « Le sens figuré, ce langage dit “d'Ésope” de Vyssotski était parfaitement intelligible, à moins d'être complètement écervelé » [« ИНОСКАЗАТЕЛЬНОСТЬ, ТАК НАЗЫВАЕМЫЙ ЭЗОПОВ ЯЗЫК ВЫСОЦКОГО БЫЛ НЕПОНЯТЕН РАЗВЕ ЧТО ТЕМ, У КОГО СОВСЕМ НЕ БЫЛО МОЗГОВ »] (Elena Lozinskaïa, citée dans ЦЫБУЛЬСКИЙ, 2002, note 1).
- 18 Point culminant de son discours, la chanson consacrée au thème du temps. Le système polyphonique de la narration du conte prépare dès les premières strophes cette ultime révélation où le barde abandonne brusquement sa voix rauque pour laisser transparaître une mélancolie perçante qu'on ne lui connaît que très rarement. Dans l'intrigue, c'est le Chapelier fou (ОБОЛВАННИВШИЙСЯ ШЛЯПНИК, au lieu du БОЛВАНЩИК, une autre modification heureuse de la traduction de Démourova) qui chante à Alice la triste histoire de sa vie. En réalité, tout comme Dodo, la Chenille et le Chat, le personnage du Chapelier fou (le fou du

roi [ШУТ]) est travesti. Il est tout à fait emblématique que le dialogue entre le Chapelier, le Lièvre de Mars et Alice est préservé presque intégralement. Pour marquer la rupture textuelle, le poète utilise les deux personnages les plus « fous » du conte, en plaçant son discours dans la dimension ontologique. Il se produit une coupure, une déchirure narrative qui, telle une plaie béante, jure ostensiblement avec les dialogues fantasques du Chapelier avec le Lièvre de Mars. Vyssotski, qui étudie scrupuleusement l'œuvre de Carroll, utilise la voie « souterraine » du texte pour entrouvrir les failles métaphysiques laissées par l'auteur. La scène du Chapelier est prépondérante pour Vyssotski qui y revient au thème de l'« État somnolent » [« СОННАЯ ДЕРЖАВА »] (*les Coupoles* [КУПОЛА]), du temps figé, crime ultime commis par l'homme. Le barde y revêt la tenue si inhabituelle pour lui du vieux conteur désenchanté et s'adresse directement — pour la première fois — à la petite Alice, aux enfants donc, aux générations à venir pour leur parler sur un air de clavecin d'un temps arrêté, leur narrer l'histoire triste d'un peuple qui a négligé son temps :

ПРИПОДНИМАЕМ ЗАНАВЕС ЗА КРАЕШЕК —
 ТАКАЯ СТАРАЯ, ТЯЖЕЛАЯ КУЛИСА! —
 ВОТ КАКОЕ ВРЕМЯ БЫЛО РАНЬШЕ,
 ТАКОЕ РОВНОЕ — ВЗГЛЯНИ, АЛИСА!
 НО... ПЛОХО ЗА ЧАСАМИ НАБЛЮДАЛИ
 СЧАСТЛИВЫЕ,
 И НАРОЧНО ВРЕМЯ ЗАМЕДЛЯЛИ
 ТРУСЛИВЫЕ,
 ТОРОПИЛИ ВРЕМЯ, ПОНУКАЛИ
 КРИКЛИВЫЕ,
 БЕЗ ПРИЧИНЫ ВРЕМЯ УБИВАЛИ
 ЛЕНИВЫЕ.
 И КОЛЕСА ВРЕМЕНИ
 СТАЧИВАЛИСЬ В ТРЕНИИ
 (ВСЕ НА СВЕТЕ ПОРТИТСЯ ОТ ТРЕНЬЯ),
 И ТОГДА ОБИДЕЛОСЬ ВРЕМЯ —
 И ЗАСТЫЛИ МАЯТНИКИ ВРЕМЕНИ.
 И ДВЕНАДЦАТЬ В ПОЛНОЧЬ НЕ ПРОБИЛО,
 ВСЕ ЖДАЛИ ПОЛДНЯ, НО ОПЯТЬ НЕ ДОЖДАЛИСЯ.
 ВОТ КАКОЕ ВРЕМЯ НАСТУПИЛО:
 ТАКОЕ НЕРВНОЕ — ВЗГЛЯНИ, АЛИСА!
 И НА ЧАСЫ ИСПУГАННО ВЗГЛЯНУЛИ
 СЧАСТЛИВЫЕ,
 ЖАЛОБНЫЕ ПЕСНИ ЗАТЯНУЛИ
 ТРУСЛИВЫЕ,
 РТЫ СВОИ ОГРОМНЫЕ ЗАТКНУЛИ
 БОЛТЛИВЫЕ,
 ХОРОМ ЗАЗЕВАЛИ И ЗАСНУЛИ
 ЛЕНИВЫЕ.
 СМАЖЬ КОЛЕСА ВРЕМЕНИ
 НЕ ДЛЯ ПЕРВОЙ ПРЕМИИ —
 ЕМУ ВЕДЬ ОЧЕНЬ БОЛЬНО ОТ ТРЕНЬЯ!
 ОБИЖАТЬ НЕ СЛЕДУЕТ ВРЕМЯ.
 ПЛОХО И ТОСКЛИВО ЖИТЬ БЕЗ ВРЕМЕНИ.

- 19 Ce n'est pas aux adultes, ses contemporains, ni même aux enfants de son siècle — mais aux enfants du futur que Vyssotski propose de soulever la toile lourde du rideau du temps, du « БЕЗВРЕМЬЕ » [« hors du temps »] soviétique, ce hiatus temporel dans lequel

est enfermé, sans en avoir véritablement conscience, tout un peuple. La mise en garde venue du passé révolu, de ce vieux conte un peu effrayant qu'on raconte aux enfants à la lumière d'une bougie, est explicitement démarquée par le changement du ton de narrateur. La chanson interrompt physiquement le récit sans que les personnages présents s'en rendent compte, alors que le Chapelier fou emprunte la voix de Vyssotski. Le changement du ton narratif manifeste est introduit pour solliciter l'attention du jeune spectateur, pour l'inviter à écouter, s'arrêter l'espace d'un instant — et méditer sur la triste morale du conte édifiant.

- 20 La valeur universelle de cette interprétation d'*Alice aux pays des merveilles* est indubitable, elle est prouvée par la constance de l'intérêt du jeune spectateur précisément, le véritable, le premier destinataire du conte. Le double degré perceptif du texte ne disparaît jamais entièrement, mais l'ancrage historique qui menace de figer le texte dans le cadre précis d'une époque donnée s'estompe progressivement. La puissance de l'imaginaire du monde de Carroll offre à son tour aux textes de Vyssotski l'élan nécessaire pour échapper au triste destin de bien des ouvrages de la littérature soviétique qui, certes, nous servent aujourd'hui de témoignage historique, mais perdent inéluctablement le public contemporain. La question finale reste donc ouverte et c'est aux nouvelles générations de chercher la réponse à la devinette de Dodo :

НЕ ОБРЫВАЕТСЯ СКАЗКА КОНЦОМ.
ПОМНИШЬ, ТЕБЯ МЫ СПРОСИЛИ ВНАЧАЛЕ:
ЧТО ОСТАЕТСЯ ОТ СКАЗКИ ПОТОМ —
ПОСЛЕ ТОГО, КАК ЕЕ РАССКАЗАЛИ?
МОЖЕТ НЕ ВСЕ, ДАЖЕ СЪЕВ ПИРОЖОК,
НАША АЛИСА ВО СНЕ РАЗГЛЯДЕЛА...
А? Э! ТО-ТО, ДРУЖОК,
В ЭТОМ-ТО ВСЕ И ДЕЛО.

- 21 Il y a, dans l'histoire de la littérature, des rendez-vous à ne pas manquer, comme cette rencontre qui paraît improbable, de deux poètes, l'un poète soviétique clandestin, l'autre professeur de mathématiques britannique. Vladimir Vyssotski joint sa voix à celle de Carroll en narrant aux enfants soviétiques l'histoire du voyage de la petite Alice. Il est vrai que le paysage du conte s'assombrit quelque peu et les discours des personnages sont parfois troublants, mais que les spectateurs soient rassurés : la fillette parviendra à traverser sans encombre le pays merveilleux aux côtés de ses acolytes fidèles, guidée par la voix feutrée du poète. La rencontre a donc eu lieu et la magie opère de nouveau : une multitude de sens jaillit et fait vibrer le texte de Carroll sous les accords du barde russe. Les traditions du non-sens et de l'absurde anglais ont trouvé un terrain propice dans la culture de l'avant-garde russe, et cette remarquable relecture signée par Vyssotski occupe désormais une place méritée parmi les classiques de la littérature de jeunesse russe, parmi d'autres histoires revisitées et leurs personnages, tels Bouratino d'Alekseï Tolstoï, Vinni Pukh de Boris Zakhoder ou encore Èlli d'Alexandre Volkov. Après tout, le conte ne se termine jamais avec la fin...

BIBLIOGRAPHIE

АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС. АУДИОСПЕКТАКЛЬ (1976), Moscou : МЕЛОДИЯ. ПЕРЕИЗД. Moscou 2014
[НОМЕР ДИСКА В КАТАЛОГЕ: MEL LP 0005].

ЛИПАТОВ АРТЕМ (2002), « ПРИПОДНИМЕМ ЗАНАВЕС ЗА КРАЕШЕК », <www.zvuki.ru/M/P/22903/>
(9 novembre 2014).

НОВИКОВ ВЛАДИМИР (2002), *ВЫСОЦКИЙ*, Moscou : МОЛОДАЯ ГВАРДИЯ (СЕРИЯ « ЖИЗНЬ
ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ »), <www.lib.ru/WY SOCKIJ/about_vyssotski.txt#0> (9 novembre 2014).

ЦЫБУЛЬСКИЙ МАРК (2012), « АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС », <[http://v-vysotsky.com/statji/2012/
Alisa_v_Strane_chudes/text.html](http://v-vysotsky.com/statji/2012/Alisa_v_Strane_chudes/text.html)> (9 novembre 2014).

NOTES

1. Nous sommes obligée de nous référer à ces éditions dites « officielles », car les versions pirates, bien qu'elles aient toujours été disponibles et largement exploitées (sous forme de cassettes, disques, téléchargements pirates, etc.), ne peuvent être soumises à une quelconque statistique mais seulement faire l'objet d'une estimation très approximative (qui témoigne néanmoins de l'intérêt indubitablement stable de la part du public des enfants et des parents).
 2. Toutes les informations sur l'histoire de la création du conte musical sont tirées de l'article « Alice au Pays des merveilles » de Marc Tsyboulski (ЦЫБУЛЬСКИЙ, 2012). Ici, l'auteur cite un passage du film documentaire *Karamba, corrido et bon Dieu !* [КАРАМБА, КОРРИДА И ЧЕРТ ПОБЕРИ], de Iouri Sokolov (1993).
 3. Ici et plus loin, sauf mention contraire, les citations renvoient toutes à l'édition de 1977 (АЛИСА В СТРАНЕ ЧУДЕС, 1977).
-

RÉSUMÉS

En 1976, le studio musical Mélodie offre à son jeune public un « disco-spectacle » *Alice aux pays des merveilles*. Le disc devient immédiatement une référence de la littérature de jeunesse soviétique et post-soviétique. Pour la première fois dans sa carrière de poète, Vladimir Vyssotski voit son nom apparaître officiellement sur la couverture d'un album. Auteur des interpolations musicales de cette réadaptation du texte de Lewis Carroll, le barde le plus contestataire de l'ère soviétique s'adresse aux enfants : une expérience tout aussi inédite pour lui. Quel est donc le véritable destinataire de ses textes, quels sont les énoncés des messages codifiés dans les chansons qui deviennent aussitôt sujettes à interprétation ? Il s'avère que disc survit à l'épreuve des bouleversements culturels, politiques et économiques qui bouleversent la Russie à la fin des années 1980, échappant miraculeusement à la triste destinée de bon nombre de textes de la

littérature de jeunesse. Le présent article pose la question des modalités du discours (politique ?) contenu dans les textes de Vyssotski qui échappent au danger de la contextualisation, alors que la valeur esthétique et poétique de ce spectacle musical ouvre la voie d'exploration merveilleuse du monde de la petite Alice à la nouvelle génération des enfants russes.

In 1976, the musical studio Melody offers to the audience of young children an “audio performance”, *Alice in Wonderlands*. The disc becomes immediately a reference to the literature of Soviet and post-Soviet children. For the first time in his career as a poet, Vladimir Vyssotski sees his name appearing officially on the cover of an album. He interpreted the text of Lewis Carroll and composed the corresponding music to the children as being the first anti-authority bard-solo singer. Who is the real audience for his texts and which messages were hidden in the songs that become immediately subject to interpretation? The disc survives the test of the cultural, political and economic upheavals which boiled the Russia at the end of the 1980s, escaping from the sad fate of a lot of texts of the children literature. The present article deals with the question of the mode of the speech (politics?) contained in his texts which run away from the danger of the contextualization while the esthetic and poetic value of this musical show opens the way of exploration to the wonderful world of little Alice to the new generation of the Russian children.

INDEX

Keywords : Vladimir Vyssotski, bard, underground, children literature, translation, adaptation, musical show, *Alice in Wonderland*

Mots-clés : Vladimir Vyssotski, barde, contre-courant, underground, littérature de jeunesse, littérature pour enfant, traduction, adaptation, spectacle musical, *Alice au pays des merveilles*

AUTEUR

KATIA GOLOUBINOVA-CENNET

Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand 2, CELIS